

MEMÓRIAS, CONFIDÊNCIAS E LEMBRANÇAS: MAR PARAGUAYO, DE WILSON BUENO

Nádia Nelziza Lovera de FLORENTINO¹

RESUMO: Tendo em vista a complexidade artística que envolve o objeto literário, este trabalho aborda o estudo da instância narrativa na obra *Mar paraguay*, de Wilson Bueno e ressalta a figura do narrador enquanto direcionador da diegese ou do fluxo de consciência. Para melhor compreender os relatos da narradora protagonista, é preciso elaborar uma síntese do estudo que envolve o narrador e a perspectiva narrativa, tomando como referência as classificações de Gerard Genette, Jean Poullion e Norman Friedman. Também é necessário entrar em considerações a respeito da técnica do monólogo interior, pois se encontra presente na obra de análise. Assim, através de pesquisa bibliográfica, pode-se relacionar o contexto teórico que circunda a figura do narrador e o monólogo interior a *Mar paraguay* a fim de obter uma melhor compreensão e interpretação de suas particularidades.

Palavras-chave: marafona; narrador; monólogo interior.

RESUMEN: Teniendo en vista la complejidad artística que envuelve el objeto literario, este trabajo aborda el estudio de la instancia narrativa en la obra *Mar paraguay*, de Wilson Bueno y resalta la figura del narrador enquanto direccionador de la diegesis o del flujo de conciencia. Para comprender mejor los relatos de la narradora protagonista, es necesario elaborar una síntesis del estudio que envuelve el narrador y la perspectiva narrativa, tomando como referencia las clasificaciones de Gerard Genette, Jean Poullion e Norman Friedman. También es necesario entrar en consideraciones a respecto de la técnica del monólogo interior, pues se encuentra presente en la obra de análisis. Así. A través de investigación bibliográfica, se puede relacionar el contexto teórico que circunda la figura del narrador y el monólogo interior a *Mar paraguay*, con el fin de obtener una mejor comprensión e interpretación de sus particularidades.

Palabras clave: marafona; narrador; monólogo interior.

1. Introdução

A manipulação artística é, sem dúvida, a pedra de toque de toda obra literária, pois, a partir dela, a trama, a enunciação e a própria estrutura textual ganham corpo e sentido. Ora, perceber toda a sua complexidade em um determinado livro é, certamente, uma tarefa complicada, senão impossível.

Expoente dessa exploração de recursos estéticos na criação de obras singulares do ponto de vista linguístico, literário e artístico, Wilson Bueno, escritor contemporâneo, começou a publicar nos anos 80. É autor de *Bolero's Bar* (Criar Edições, 1986), *Manual de Zoofilia* (Noa Noa, 1991), *Ojos de agua* (El Territorio, Argentina, 1991), *Mar paraguay* (Iluminuras, 1992), *Cristal* (Siciliano, 1995), *Pequeno tratado de brinquedos* (Iluminuras, 1996), *Meu tio Roseno, a cavalo* (Editora 34, 2000), *Cachorros do céu* (Editora Planeta,

¹ Mestranda em Estudos Literários pela UFMS/CPTL (nadianelziza@msn.com). Orientador: Prof. Dr. Antonio Rodrigues Belon

2005), *Diário vagau* (Travessa dos Editores, 2007), *Pincel de Kioto* (Editora Lumme, 2007), *Canoa canoa* (Verbena Ediciones, 2007) e *A copista de Kafka* (Editora Planeta, 2007). Wilson Bueno também atua intensamente como cronista e colaborador em diversos periódicos, tendo seus trabalhos publicados semanalmente na *Folha do Paraná* e em *O Estado de S. Paulo*, dentre outros.

Em *Mar paraguayo*, romance constituído de uma série de peculiaridades, dentre as quais se ressalta a língua, o escritor ultrapassa as barreiras gramaticais e, poeticamente, mescla idiomas para, literalmente, borrar quaisquer fronteiras. Nesta obra, Espanhol, Português e Guaraní deixam suas particularidades, se interligam e se aliam ao “buenês” para dar voz às memórias e confissões de uma prostituta paraguaia velha que vive em Guaratuba. Como personagens, aparecem o *viejo*, um homem que influenciou a vida da protagonista enquanto vivo e continua a influenciar mesmo após a morte – na narrativa não se tem a certeza se quem o matou foi a marafona ou não; o *niño*, suposto amante da narradora; o Dr. Paiva, médico que vinha visitar o *viejo* e que constatou sua morte; e o cachorrinho *brinks*, último companheiro da marafona.

Neste livro, o foco narrativo é essencial, pois é a voz solitária e, sobretudo, resistente da marafona paraguaia sem nome que norteia toda a narrativa e leva, como efeito de sentido, à confissão e à visão de mundo daquela que vendeu o corpo, mas não a alma.

Na busca por uma melhor compreensão dessa voz, os esclarecimentos sobre a instância narrativa e o monólogo interior apresentam-se como aspectos estruturais relevantes na articulação do narrador e do protagonista enquanto unidade ontológica. Para tanto, a análise ancora-se nas propostas teóricas de Gerard Genette, Jean Poullion e Norman Friedmann e nas explicitações de Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, Ives Reuter e Massaud Moisés.

2. A perspectiva narrativa

Em qualquer narrativa, a focalização escolhida diz muito de sua constituição e significado. Toda perspectiva é reveladora, pois a partir da apresentação do narrador aparecem com relevância – ou não – as demais personagens. O fato de a história ser contada por um narrador onisciente, por uma personagem ou pelo protagonista traz à luz a estratégia de manipulação artística e transforma o curso de apresentação da diegese.

Para Ives Reuter (2002, p. 75) “Resta saber – e esta é uma das questões cruciais para a análise das narrativas – como o ‘dizer’ (a narração) e o ‘perceber’ (a perspectiva) se articulam para produzir efeitos. Esta é a questão da instância narrativa”. Entende-se, assim, que no

contexto ficcional o narrador, enquanto direcionador do fluxo narrativo também será responsável por assumir uma perspectiva através da qual ele será contemplado.

A perspectiva narrativa tem sido reconhecida e enfatizada por inúmeros estudiosos. Seu estudo ganhou relevo a partir do final da década de 1930, a partir dos estudos de Percy Lubbock e E. M. Foster.

Posteriormente, surgem as teorizações, dentre outros, de W. C. Booth, F. K. Stanzel, Gerard Genette, Jean Poullion e Norman Friedman. Um esboço de todo o percurso crítico que circunda o tema seria viável em uma outra proposta de trabalho; neste trabalho, optou-se pelas classificações de Genette, Poullion e Friedman.

No que se refere à terminologia, o termo foco narrativo é o mais adotado pelos críticos brasileiros. No entanto, surgem outras nomenclaturas; dentre elas destacam-se a focalização, para Genette; o ponto de vista para o New Criticism; a visão, para J. Poullion e T. Todorov; ou ainda a perspectiva, usada em várias situações teóricas (REIS & LOPES, 1988, p. 246).

Independentemente do nome utilizado, a perspectiva narrativa está estritamente ligada à posição assumida pelo sujeito da narração – a entidade fictícia que toma a palavra – no processo de manipulação artística.

Na proposta de Genette, a questão da voz do narrador pode ser definida a partir de duas atitudes narrativas básicas. A primeira, na qual o narrador, chamado de “heterodiegético”, encontra-se ausente da diegese e “relata uma história à qual é estranho, uma vez que não integra nem integrou, como personagem, o universo diegético em questão” (REIS & LOPES, 1988, p. 121). E a segunda, em que o narrador está presente na história que constrói; esta categoria subdivide-se em “homodiegético” – quando a história é narrada por uma personagem secundária – e “autodiegético” – quando a história é narrada pelo protagonista (REIS & LOPES, 1988, p. 122-125).

Dessa premissa surge também a classificação dos níveis em que o narrador pode situar-se em relação à história. Assim, quando ele se encontra fora da história, assume o nível extradiegético. Já quando a narração parte de dentro da própria história, seja na voz de uma personagem secundária ou do protagonista, temos um narrador no nível intradiegético. Por fim, em alguns casos, podemos situar um nível hipodiegético ou metadiegético, no momento em que o narrador delega a sua voz a uma das personagens, encarregando-a de contar outra narrativa dentro da própria narrativa.

Quanto à focalização, enquanto “representação da informação diegética que se encontra ao alcance de um determinado campo de consciência (...)” (REIS & LOPES, 1988,

p. 246), Genette distingue, essencialmente, quatro categorias: focalização zero, focalização interna – fixa múltipla ou variável – e focalização externa.

A focalização zero, ou “focalização onisciente”, corresponde à escolha de um narrador que possui conhecimentos ilimitados sobre a história e sobre as personagens e que se comporta como um deus capaz de controlar e manipular a diegese (REIS & LOPES, 1988, p. 255).

Na focalização interna, a perspectiva passa por uma das personagens, restringindo os elementos informativos e limitando a visão da diegese à visão da personagem. A focalização pode ser “fixa”, quando é centrada em apenas uma personagem; “múltipla”, quando se aproveita da visão de um grupo de personagens; ou “variável”, quando o “núcleo focalizador” circula por diversas personagens (REIS & LOPES, 1988, p. 251-252).

Já a focalização externa, “constituída pela estrita representação das características superficiais e materialmente observáveis de um espaço ou de certas ações”, representa a tentativa do narrador de ser “objetivo” e “desapaixonado” (REIS & LOPES, p. 249).

Mais tarde, ainda em relação à focalização, Jean Poullion diferenciou três visões ou pontos de vista básicos. Na visão “com” (equivalente à focalização interna fixa e variável de Genette), escolhe-se como centro uma personagem, através da qual toda a narrativa será vista. Já na visão “por de trás” (equivalente à focalização zero de Genette), o ponto de vista passa pelo narrador onisciente, aquele que conhece mais dos fatos narrados que as demais personagens. Na visão “de fora” (equivalente à focalização externa de Genette), por sua vez, a narrativa é transmitida por alguém que está totalmente fora da narrativa e desconhece a consciência das personagens (CARVALHO, 1978, p. 71-73).

Na articulação desses conceitos a *Mar paraguay*, podemos categorizar um narrador autodiegético situado no nível intradiegético e cuja perspectiva passa pelo narrador-protagonista, categorizando uma focalização interna fixa – “visão com”. Na nomenclatura de Norman Friedman, conforme se verá adiante, temos uma narração conduzida por um “eu como protagonista”.

Ora, a narração em primeira pessoa possui algumas particularidades. Uma delas é a restrição característica desta escolha de perspectiva:

[...] Essa instância narrativa não nos permite saber com certeza aquilo que se passa (e que se passou) na cabeça de outras personagens e restringe as mudanças de lugares ao trajeto de vida das personagens [...] Ela traz o interesse psicológico de levar o leitor a defender o ponto de vista de uma personagem e favorecer assim a identificação

(ou rejeição radical se essa personagem é totalmente contrária aos sentimentos e aos valores do leitor). (REUTER, 2002, p. 82).

Assim, o grau de confiança em relação aos relatos da marafona é tênue. A presença de subjetividade é forte. Não se pode ter certeza alguma, na medida em que sua narração revela apenas o que convém a expressar em sua mensagem de sobrevivência.

Para Norman Friedman (2002, p. 172), a abordagem do narrador pode ser definida a partir de quatro questões básicas: Quem fala ao leitor? De que posição (ângulo) em relação à história ele a conta? Que canais de informações o narrador usa para transmitir a história ao leitor? A que distância ele coloca o leitor da história?

Em *Mar paraguayo*, quem fala ao leitor é a marafona, uma prostitua paraguaia velha que vive em Guaratuba, PR: “Yo soy la marafona del balneário. A cá, em Guaratuba, vivo de suerte” (BUENO, 1992, p. 15).

Em relação à segunda pergunta de Norman Friedman “de que posição (ângulo) em relação á história o narrador a conta?” (FRIEDMAN, 2002, p. 172), podemos considerar que, no relato da marafona, os fatos são contados do centro, visto ser ela, a protagonista, que conta sua própria história. A maioria dos fatos é contada ulteriormente – *in ultimas res* –, nos momentos em que a narradora conta fatos que já aconteceram:

Nasci al fondo del fondo del fondo de mi país – esta hacienda guarani, guarânia e soledad. La primera vez que me acerque del mar, o que havia era solo el mirar en el ver – carregado de olas y de azules. Además, trazia dentro en mim toda una outra canción – trancada en el ascensor, desespero, suicidados desesperos y la agrura (BUENO, 1992, p. 16).

Porém, essa não é a regra. Muitas vezes, devido à constante presença do fluxo de consciência, passado e presente se confundem, dando a impressão de que a história é construída no exato momento da narração:

: el viejo, toda tarde que passa, se va a morir: gases: inyecciones: pastijas de colores diversos: el viejo se vá, más uma vez, morir: de lo sofá diagonal al cielo de la ventana no me quiero salir: estoy sentada: los cabelos casi ocultan el trabalho crochê: tiquitito arpón en el extremo aguja: nudo: trança: la tela cumprindo-se: inútil: un nada ainda: sin forma que lhes faça sutiã ô canción: puede llorar, puede sufrir: no, yo no la quiero verla a la sangre del viejo derramada [...] (BUENO, 1992, p. 46).

Os canais de informação que a narradora usa para transmitir a história ao leitor são palavras, pensamentos, percepções e sentimentos guiados pelas suas memórias e confissões.

As palavras aparecem predominantemente em uma mistura de espanhol e português, recheada de expressões em guarani²:

[...] Do que hablo , tan en circunloquios es del cabaré. Observo: acá uno se llega para supuesta alegría, a lá ô a cá la siempre inalcanzable felicidad, e se pone de risas contra las chicas, levanta-lhes las saias, mete los dedos en la cava de sus corpetes ofrecidos. Nadie vive sin humildad. Ñemomirĩhá. Ñemomirĩ. En mi idioma nativo las cosas san más cortas y se agregan con surda ferocidad. Ñemomirĩ. Ñemomirĩhá (BUENO, 1992, p. 18)

Neste trecho, “hablo”, “tan”, “circunloquios”, “es”, “del”, “acá”, “uno”, “siempre”, “chicas”, dentre outros, são do espanhol; “do”, “cabaré”, “levanta-lhes”, “saias”, “surda” e “ofrecidos”, do português; “observo”, “alegria”, “mete”, “dedo”, “cava” e “vive” podem ser lidos nas duas línguas; já “ñemomirĩ” e “ñemomirĩhá” – ser humilde e humildade, respectivamente –, representam o guarani.

Com menos frequência, emprega-se termos em francês e inglês – como em “Sueño com dulces moradas, aristocráticos perros de la raza dálmata corriendo por las pradarias de una gran mansión em los States...” (BUENO, 1992, p. 51, grifo nosso), “(...) Mi mar. La mer...” (BUENO, 1992, p. 15).

Surgem, também, vários vocábulos que não pertencem, gramaticalmente, a nenhuma língua e caracterizam a linguagem do escritor Wilson Bueno: “(...) el guarani es tan importante *nesto* relato quanto el vuelo del *párraro*...” (BUENO, 1992, p. 13, grifo nosso). Em “párraro”, por exemplo, o escritor de certa forma transfere a pronúncia do espanhol à grafia do português, criando uma palavra nova, não aceita no vernáculo de nenhuma dessas línguas.

Quanto à distância que a narradora coloca o leitor da história, a resposta seria alternando. A questão da língua coloca uma distância relativamente longa, à medida que, utilizando de vocábulos do guarani e uma mistura do espanhol e do português, característica do autor, tem-se a impressão de que a marafona escolhe como público aqueles que tenham algum domínio dos referidos idiomas. Ao mesmo tempo, suas confissões aproximam o leitor de seu universo psicológico e existencial:

[...] añaretã, añaretãmeguá, com mucho miedo, los confidencia, a vos, lectores invencivos, mas invencivos que la invención de mi alma cautiva de estos derrames, de estos exageros de tangos y guarânicas harpejadas dolientes in perfecta soledad a la margen de los lagos ô de las montañas, a vos, que me descifraron en outra dimensión, a vos

² Consta, nas últimas páginas do livro, um pequeno elucidário em ordem alfabética das palavras em guarani utilizadas ao longo da narrativa.

confidencio: hay una duda, una gran duda, morangú, que me persegue por la casa e toda vez me pone, como já expliquê, me pone al rastro del infierno [...] (BUENO, 1992, p. 23)

Norman Friedmann ainda aponta para a possibilidade de se distinguir quatro categorias básicas de narrador.

A primeira categorização é a da Onisciência, um narrador situado fora do universo ficcional e que tem o poder de adentrar na consciência de todas as personagens, dando margem à possibilidade de que a narrativa possa ser vista de diversos ângulos. Nessa disposição, existe uma subdivisão: o narrador pode fazer comentários a respeito da diegese e das atitudes das personagens – narrador onisciente intruso – ou simplesmente relatar de modo impessoal – narrador onisciente neutro.

Quando a história é narrada por um “eu”, surge outra categoria, em que, para Norman Friedman é negada qualquer voz direta ao autor. Nesta escolha de perspectiva, a diegese é manipulada por alguém que integra a ficção, seja por ser personagem – o “eu como testemunha” –, seja como protagonista – o “eu como protagonista” (FRIEDMAN, 2002, pp. 175-176).

Mais adiante, o teórico ainda aponta outro tipo de onisciência, cuja perspectiva passa pela consciência de uma personagem – onisciência seletiva – ou de várias – onisciência múltipla.

Por sua vez, a última categorização de Norman Friedman aponta para um narrador ausente. Esta perspectiva assume duas vertentes: o modo dramático – cujo privilégio é a cena e se limita ao que as personagens fazem e falam; e a câmera – que levaria ao desaparecimento total do autor.

3. O monólogo interior

Ao lado da focalização, a técnica do monólogo interior revela-se imprescindível na composição do narrador em *Mar paraguay*, pois todo o discurso é organizado de forma a expressar os pensamentos, as sensações, as memórias e, sobretudo, as confissões de “la marafona sin *nexo* del balneario” (BUENO, 1992, p. 32, grifo nosso), como ela se auto-define.

A partir do ponto de vista etimológico, a palavra monólogo (*monos* – um e *logos* – discurso, palavra), pode caracterizar-se como um tipo de discurso processado na mente de uma personagem, “como se o ‘eu’ se dirigisse a si próprio” (MOISÉS, 2004, p. 145). O complemento *interior* se encarrega de dissociar o monólogo interior do monólogo tradicional,

pois, ao contrário deste, o monólogo interior não se articula gramaticalmente a ouvintes, “exprime sempre o discurso mental, não pronunciado, das personagens”, e representa “um discurso sem ouvinte, cuja enunciação acompanha as idéias e as imagens que se desenrolam no fluxo de consciência das personagens” (REIS & LOPES, 1988, p. 266,267).

O primeiro escritor a utilizar-se do monólogo interior foi Edouard Dujardin, em 1887, no livro *Les lauriers sont coupés*. Porém, essa técnica ficou esquecida até que James Joyce a retomou para compor o seu *Ulisses* (LEITE, 1985, p. 68).

Os fatores que contribuíram para a retomada dessa técnica narrativa – cujos expoentes são James Joyce, Virgínia Woolf e Marcel Proust – podem ser elencados a partir do surgimento do romance psicológico: as análises de Bergson, as reflexões de W. James, os estudos de Sigmund Freud sobre o inconsciente e o surgimento e consolidação do cinema (REIS & LOPES, 1988, p. 266).

A principal característica do monólogo interior é a proposital falta de articulação lógica e sintática dos períodos e sentenças, característica do processo mental que esse artifício almeja reproduzir, onde idéias, impressões, sensações e pensamentos aparecem em uma ordem caótica e desconcertante.

Em seu *Dicionário de termos literários*, Massaud Moisés (2004, p. 146) diferencia duas maneiras através das quais o fluxo de consciência pode ser transmitido: direta ou indiretamente.

No monólogo interior direto, não há a “intervenção ostensiva do escritor” (MOISÉS, 2004, p. 146) e a personagem tem a liberdade de confidenciar sua corrente de pensamentos ao leitor sem obedecer às leis gramaticais ou lógicas. Assim, não se processa, aparentemente, a “intromissão do consciente e suas leis, fundadas na lógica e no decoro social” (MOISÉS, 2004, p. 146).

Já no monólogo interior indireto, existe uma intervenção do autor no intuito de organizar o discurso, dar-lhe alguma coerência. A intenção é transcrever, de forma um pouco mais ordenada o mundo psicológico da personagem, sem desfigurá-lo. Nas palavras de Massaud Moisés, “o monólogo interior indireto marca-se pela interferência patente do ficcionista na transcrição da correnteza mental da personagem, como se detivesse o privilégio de sondar-lhe e captar-lhe o tumultuado mundo psíquico sem deformá-lo, ao menos aparentemente” (MOISÉS, 2004, p. 146).

Nessa perspectiva, na narração da marafona, a manifestação do fluxo de consciência é transmitida indiretamente, com alguma ordem e lógica.

: las sombras van sutis por el piso harto de luces: el mosaico de los ladrillos que al viejo, antes de tan viejo, lo hacia feliz: los pés descalços pissando, pisando-me o que custara varrer, passar los panos: antes los estilhaços de cristal, en mi dia más histérico, nunca tivessem sido removidos: cortariam-lhe el calcanhar de Aquiles y una sola vena que hemorrágica lo tornaria evaído: un ente absolutamente vacio de quién se ha retirado de todo la essência: las sombras dibujan figuras de memória: esgarçam-se asi hecho la telaraña: ñandu: ñanduti: telaraña ñanduti: otra laçada y todo se me va adentro que no se vê: esgarçadas luces ponientes: el sol del balneário: nuevo otoño de nuestras desditas: la oscura herança de Dios: el viejo: pesado fardo: tan leves: esgarçadas: ladrillo y sombra: mosaico rendêro: un mundo adelante de nuevo nudo: la lanzada: fisgada imprevista que se instala sin que prevíssemos: añaretã: el infierno: lo que deseo: no, Senhor: lo que deseo es simples: ñanduti: minúscula florinha a componer-se de nuestras nuevas ricas artesanias: ñanduti: ñandurenimbó: (BUENO, 1992, p. 45-46)

Neste fragmento, os relatos da marafona confundem-se com lembranças, desejos e como se ela se dirigisse a si mesma na ordem caótica de seu pensamento, principal característica da utilização da técnica do monólogo interior. Esse monólogo pode ser considerado indireto, na medida em que apresenta certa sequência ou concatenação de imagens, sensações e anseios. Essa sequência é marcada pelo emprego de uma série de dois pontos – : – que, gramaticalmente, utiliza-se para indicar enumeração.

4. Considerações finais

Assim, nas veredas tortuosas da memória da marafona, as sombras projetadas no piso remetem ao mosaico das lajotas pisadas e sujas pelo *viejo*, e que, por sua vez, embaralham-se à lembrança de sua fúria manifesta no estilhaçar dos cristais, ao arrependimento de haverlos recolhido e poupado a morte do *viejo*. O sol do balneário, como em uma teia, ao mesmo tempo em que reporta a um passado obscuro e aos pensamentos em Deus e no inferno, remete a seu desejo simples de “componer-se de nuestras nuevas ricas artesanias” (BUENO, 1992, p. 46).

O “ñanduti” apresenta-se como elucidativa das relações entre a narração e o fluxo de consciência da narradora-protagonista e seu olhar obtuso em relação a si mesma e ao mundo. A tecelagem desse tecido é feita a partir do entrelaçamento dos fios de linha com o apoio de um bastidor e o resultado final se assemelha à teia deixada como rastro por alguns aracnídeos.

De forma parecida, a narração da marafona ancora-se no relato de uma história de vida, para, em seguida, entremear-se nos caminhos tortuosos de suas memórias, reminiscências, anseios e confidências, cujo destino é o encontro consigo mesmo.

REFERÊNCIAS

BUENO, Wilson. **Mar paraguayo**. São Paulo: Iluminuras, 1992.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. **Introdução crítica ao estudo do foco narrativo**. *Mimesis*, São José do Rio Preto, n. 4, p. 57-94, 1978.

FRIEDMAN, Norman. **O ponto de vista na ficção**: O desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. Revista *USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, 2002.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1985.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 11 ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

REUTER, Yves. **A análise da narrativa**. Tradução de Mário Pontes. Rio de Janeiro: Difel, 2002.